

# Poéticas de Fim de Século: Vanguarda e Academismo, da Demarcação à Híbridação

Carlos Vidal

O final do século XIX (e já veremos que o final de um século não corresponde forçosamente a uma *mudança de paradigma*, algo que se efectiva antes em total imprevisibilidade) incorpora um determinado estágio de uma fase histórica denominada ou marcada por um programa conflitual que tem no termo “vanguarda” a sua expressão exacta.

Tomemos uma síntese possível do que será tratado nesta comunicação: o período das vanguardas históricas (do Impressionismo ao futurismo) e, décadas depois, o das neovanguardas (nos anos 60 e 70), deu hoje lugar a uma sucessão de eventos dispostos numa espécie de plano horizontal global onde desapareceu quer a conflitualidade estética (dos Manifestos históricos), quer a ideia de “diferença” cultural que ainda existia há bem pouco tempo (década de 80) na exposição *Magiciens de la Terre* (exactamente no final da década, 1989) ou mesmo nalgumas teorizações críticas de *The Return of The Real* de Hal Foster, um interessante balanço da relação entre vanguardas históricas e neovanguardas.<sup>1</sup> Definamos marcos epocais: vanguardas históricas, na passagem do século XIX para o XX (passagem que se dá entre o Impressionismo de 1876 e o futurismo de 1909, e não em “1900”); neovanguardas, anos 60 e anos 70; passagem do século XX para o XXI, longo período maturado dos anos 80 à actualidade, caracterizado por um pós-modernismo neoconservador ou progressista e pós-estruturalista, e recentemente por um regresso do mito e do sagrado e pelo fim de todo e qualquer tipo de conflitualidade. Últimas exposições sintomáticas: *Traces du Sacré* (Centre Pompidou) e Bienal de Veneza de 2013.<sup>2</sup>

Deste modo, o termo ou os problemas inerentes ao termo “vanguarda” serão centrais nesta comunicação, uma vez que as suas vias definidoras podem decorrer em múltiplas frentes (três ou quatro significações) muitas vezes contrárias entre si. Convém-nos pois circunscrever (na

significação e na época da sua emergência) o termo “vanguarda” para que possamos vê-lo passar de uma originária metáfora militar (matricial) para os espaços das artes, da literatura e da política. Vejamos uma forma possível de descrever tal conflitualidade e o embate das suas leis (“Manifestos”, o seu dispositivo).

Socorrendo-me do conceito de força-de-lei (*force de loi*), em Derrida, tal como aplicado numa conferência<sup>3</sup> cujos sentidos nos acompanharão, diria o seguinte: *a vanguarda é tudo aquilo que é força-de-lei num determinado momento* (e o mesmo será dizer: numa sequência temporal não linear, “eventual” e/ou *sobressaltada*), sinalizando mesmo através do “Manifesto” uma norma totalizante, quando não mesmo, para alguns críticos, totalitária (Jean Clair), só que tal irá suceder por força de *inclusão* e nunca de *exclusão*. Quer dizer que, no campo das artes, *aquilo que é força-de-lei num determinado momento* é essencialmente um conjunto irreparável de enunciados nunca “plurais” porque, acima de tudo contraditórios e irreduzíveis, todos em relação a todos (em unidades inconciliáveis, por outras palavras). Sabemos ser esta a condição criativa moderna, ou seja, afirma-se que a própria condição criativa moderna (e seu património) clarifica este ecoar de um gesto ao longo do tempo (Duchamp reflectindo-se na arte conceptual), envolvendo-o numa teoria por vezes de “mediações pobres” e numa correlativa rematerialização — ou regresso ao chamado “objecto” e à Forma, *mas entendida nos termos heterodoxos de Bataille: informe* e heterológica — rematerialização sempre presente (mesmo em tempos de “desmaterialização”) e dissociada das possibilidades crescentes de desmaterialização conceptual (que é também física) ou digital.

Isto significa que a vanguarda não pode deixar de ser inerente a uma junção de modelos contraditórios entre si e para si mesmos, como sejam os do *prolongamento histórico* (que pretende a vanguarda como uma natural prossecução da história da arte e do século XIX em particular, bem como da sua vocação demiúrgica e fundacional); da *ruptura* (pouco estimulante conceptual e ideologicamente, mas ainda assim a considerar no plano das intenções: foi uma proposta concreta, na arte e na política, e uma ambição); da *expansão* (aproximando-se aqui a vanguarda da noção de experimentalismo, de uma progressão cruzando limiares disciplinares — o que é diferente de uma *ruptura* e do equívoco *progressivista* tão claramente negado por Clement Greenberg).

As leis da vanguarda podem ainda ser, com maior ou menor pertinência, e num segundo e mais sofisticado plano de abordagem, sujeitas a uma releitura a partir de outro conjunto de corpos e modelos; como o *traumático*; o *retórico* e o *anatômico-biológico*. Estes diferentes corpos e modelos interagir-se-ão de modos produtivos. Vejamos mais de perto. Iremos considerar este conjunto inicial — constituído pelas noções de *prolongamento/continuum histórico*; *ruptura*; *expansão / experimentação* - de genérico. Por seu lado, as referências ao *trauma*, à *retórica* e ao *crescimento biológico*, são mais concisas, e ao mesmo tempo que restringem abrem frentes de polemização. Ou seja, ainda que este último conjunto de termos, de evocação corporal-biologia e psicanalítica, se afigure mais enleado em uma natureza alegórica ou metafórica para efectivar qualquer demarcação nos destinos

da interpretação vanguardista (nos destinos da definição da vanguarda), ambos, este segundo conjunto, num mesmo lance restrito e metafórico, e o primeiro, generalista e *mais realista*, encontram correspondências sumamente evidentes.

Passemos a enunciá-las. Recapitulando, se a *vanguarda é a manifestação de um conjunto de forças de lei*, ou de *tudo o que é força de lei num determinado momento — em que a força de lei de um movimento* (de uma corrente ou de um manifesto, etc) *nunca pode ser suficientemente “forte” para anular a força de lei pertença* (inerente) *de outro* — e se essa totalidade apenas nos surge como testemunho de uma *vocação inclusivista*, e não o seu contrário (na medida em que a vanguarda é a realidade paradoxal da *Lei*, com maiúscula, *que inclui todas as leis*, mesmo as que contradizem a universalidade irreal da “Lei”), diremos que esta proposição é simultaneamente iniciática, introdutória e conclusiva, portanto consensual, na medida em que a inclusão da contradição impede o maior erro das vanguardas, ou de um certo e restrito entendimento das vanguardas — uma existência resultante daquelas determinações burocráticas institucionais que não contemplam a inclusão da contradição, mas antes preferem uma simplificação unidimensional, corporizada numa “via oficial” que mais não é do que um estereótipo difícil de remover, e a actualidade também é fértil em “vias oficiais”. E removê-lo caberá também à força de lei da vanguarda.

Derrida, em *Anne Dufourmantelle Invite Jacques Derrida à Répondre de l’Hospitalité*, a propósito precisamente de uma Lei (com maiúscula) da Hospitalidade, universal e pura, que consistiria na determinação / obrigação (ideal) de albergar alguém sem nada lhe perguntar (quem é, de onde vem ou porquê), e da sua posterior e singular fragmentação em sucessivas leis que, ao pretenderem materializar a Lei inicial a vão fazer deslizar em variadas perversões contraditando a própria LEI, explica o processo dessa LEI (que aqui podemos comparar ao entendimento vago e generalista das VANGUARDAS), a qual não existiria (não existe) sem se multiplicar no confronto das leis que gera: “A *Lei* está sobre as leis. Portanto, acaba por se tornar ilegal, transgressiva, fora da lei (...) a lei incondicional (...) necessita das leis, requiere-as. É uma exigência constitutiva. A Lei não é efectivamente incondicional se não se tornar efectiva, concreta, determinada, esse é o seu ser como o seu dever-ser. Diferentemente, arriscar-se-ia a ser abstracta, utópica e ilusória.”

Por isso as vanguardas se multiplicam em inúmeros movimentos que entre si se contradizem sem se anularem, sem que nenhum sequer tente ou possa riscar qualquer outro. Num conflito absoluto e permanente. Derrida: “Para ser o que é, a Lei necessita das leis que a negam, ou algumas vezes a ameaçam; por vezes, corrompem-na, pervertem-na. E tal devem sempre poder fazer.”<sup>4</sup>

Circunscrito o conceito na sua significação, passemos a uma abordagem epocal.

Para Renato Poggioli (*Teoria dell’Arte d’Avanguardia*, 1962),<sup>5</sup> a vanguarda como lance de radicalização transformador é subsidiário da acção política; o radicalismo vanguardista, até 1870, não existe no exterior da literatura política; ver Baudelaire (no seu caderno de notas, *Mon coeur mis à nu*, entre 1862 e 1864), por exemplo, onde o termo “les littérateurs d’avant-garde”

significa escritor político, de esquerda. Com o mesmo sentido teria Bakunine utilizado o termo na sua breve revista (neste caso, em 1878, em Chaux de Fonds, Suíça) precisamente intitulada *L'Avant-Garde*. A vanguarda cultural é posterior a 1870, e Poggioli refere a sua génese, ou melhor, a passada paralela das duas vanguardas - a política e a cultural: “Na realidade, apenas alguns anos depois de 1870, quando o espírito francês superou, sem esquecer, a crise nacional e social representada pelo desastre da guerra prussiana, e pela revolta e repressão da Comuna, começa uma certa imagem de vanguarda a tomar forma; juntamente com a primeira, surge uma Segunda significação. Apenas a partir daí se começa a designar em separado uma vanguarda artístico-cultural, continuando efectiva a designação de uma vanguarda sociopolítica. Tal foi possível porque, por um instante, as duas vanguardas surgiram unidas (...).”<sup>6</sup> Segundo estas considerações e sobretudo apoiados no derridiano conceito de *força-de-lei*, consideraremos a vanguarda uma instância de base legislativa, sendo o seu dispositivo ou código legal o Manifesto, factos inerentes à matriz bélica-guerreira das vanguardas (da vanguarda). O Manifesto nas vanguardas históricas é inspirado no Manifesto de 1848 de Marx e Engels e mostra-se em todo o seu fulgor no *Manifesto do Futurismo* de Marinetti, em 1909.

São estas as suas funções ou caracterizações possíveis contadas de maneira genérica (adaptável ao futurismo, ao expressionismo ou ao dadaísmo, etc.): o Manifesto é um acto de loucura e de saída desta para outra realidade; ele é espirituoso, sarcástico, sofismático e oposicional (opõe-se sempre a algo, logo institui sempre uma confrontação entre um “nós” e “outros”); é o elogio do momento presente como se de uma descoberta se tratasse; ele anuncia o que anuncia e anuncia-se sempre a si mesmo: é ruidoso por oposição ao silêncio meditativo do ensaio (e é importante esta oposição entre Manifesto e ensaio).

A sua poética e política é a do Aqui e Agora; é exclamativo (usa e abusa das maiúsculas e dos pontos ordenados — que também são ordens — 1. 2., etc.), é megalómano, apela atenção; excessivo e desmesurado. É claramente uma instância legislativa: quem o promove está de acordo com a lei, funda uma lei que se quer única. É pois a instância do Modernismo por excelência, e foi a instância que o pós-modernismo não pôde nunca utilizar. Situa-se sempre entre o realizado e o futuro potencial (existir em potência é a forma de ser do Manifesto).

Por exemplo, Barnett Newman diz, no seu *Sublime is Now* (1948) nós aqui na América (*aqui e agora*, sublinhe-se) libertos do peso da cultura e da história europeias, fundemos uma nova relacionalidade com as emoções, inédita; Breton usava constantemente a expressão “para sempre pela primeira vez” — sendo que a tónica residia no “pela primeira vez”. O Manifesto nunca se apoia em nada, a não ser no arbítrio da sua Vontade. A sua subjectividade alicerçava-se (alicerça-se) na base do máximo nada, ecoando o texto de Max Stirner, muito importante para Dada: *Faço minha a causa de nada*.<sup>7</sup>

Ilustremos esta estratégia beligerante com os 4 pontos iniciais do famoso escrito de Marinetti:

1. Pretendemos cantar o amor pelo perigo, o hábito forte da energia e a ausência do medo.
2. Coragem, audácia e revolta serão os elementos essenciais da nossa poesia.
3. Até ao momento a literatura exaltou uma imobilidade pensante, o Êxtase e o sono. Mas nós pretendemos a exaltação da acção agressiva, a insónia fervorosa, a ginástica e o salto mortal, a energia e o ímpeto, a bofetada e o insulto.
4. Afirmamos que a magnificência do mundo foi estabelecida por uma nova espécie de beleza: a da velocidade. Um automóvel desportivo com a sua cobertura adornada de tubagens como serpentes de respiração explosiva. Um ruidoso automóvel como uma metralha é mais belo do que a Vitória de Samotrácia.<sup>8</sup>

Ou os ainda mais importantes pontos 9 e 10 do mesmo Manifesto:

9. Glorificamos a guerra, a única higiene do mundo: o militarismo, o patriotismo, a destruição dos gestos dos fazedores de liberdade, as belas ideias que matam e o desdém da mulher.
10. Destruiremos os museus, as bibliotecas e as academias de toda a espécie, combateremos o moralismo, o feminismo e todas as oportunistas e utilitárias cobardias.<sup>9</sup>

Fixemos entretanto esta data do Manifesto de Marinetti, 1909. Ora, a “mudança de século”, concretamente do século XIX para o século XX, efectua-se ou define-se num intervalo temporal entre o despontar do Impressionismo, que tem 1876 como data marcante, e o texto de Marinetti. Mudamos de século neste período entre 1876 e 1909 e não na passagem de 1900 para 1901, evidentemente, por tudo o que venho dizendo. Mas as vanguardas, como vimos, e a diversidade, por vezes conflitual, entre linhas de trabalho na pintura do século XIX são anteriores a 1876, ao Impressionismo: o realismo de Courbet ou o “neoidealismo” de Ingres (ambos criticados por Baudelaire, um por ser “cópia” do real, outro por se sujeitar ao “momento Rafael” da História da Arte), o *plein air* de Théodore Rousseau, Millet ou Virgílio Diaz, Corot e, em contracorrente com todas estas posturas pré-Impressionistas ou pré-modernas, a pintura *Pompier* (Bouguereau, Gérôme, Alma-Tadema, Chassériau, Cabanel, John Everet Millais, entre muitos).<sup>10</sup>

São em grande quantidade os textos de funda desvalorização da arte *Pompier* e *salonnard* e de seus protagonistas (e de alguns dos artistas atrás enumerados). Entretanto, voltemos a um dos pontos de partida desta comunicação: se as Bienais de hoje (cerca de 50, de grande e média dimensão, espalhadas por todas as geografias) substituem a crítica e o museu como territórios de pensamento, crítica e legitimação,<sup>11</sup> formando assim o mencionado plano horizontal global onde todas as formas de expressão e objectos artísticos vêm garantida a sua subsistência e lugar desaparecida a conflitualidade, denotando uma radical mudança de paradigma entre as transições dos séculos XIX para o XX e deste para o seguinte, estudemos exemplos.

Quando em 1880 (já na “era do Impressionismo”, portanto), Winslow Homer rejeitava a pintura de Bouguereau, fazia-o em nome da defesa da pintura *plein-air*. Deste modo, um

movimento se colocava contra outro constituindo assim uma estrutura dialéctica que denominámos de “era das vanguardas”, conflito que, ao mesmo tempo, definia a contemporaneidade, de Homer, Manet, Monet, Pissarro, e de Gérôme ou Bouguereau (o visado). Noutro ponto, hoje, quando Benjamin H. D. Buchloh rejeita a última Bienal de Veneza ele não o pode fazer em nome de nenhum movimento actual, não tem nenhuma referência na actualidade para se “apoiar” contra a nostalgia mística de Gioni (Veneza, 2013), porque hoje tudo se dissolveu e tudo se integra. Passemos à leitura de Homer sobre Bouguereau:

I wouldn't go across the street to see Bouguereau. His pictures look false; he does not get the truth of that which he wishes to represent; His light is not outdoor light; his works are waxy and artificial, they are extremely near frauds.<sup>12</sup>

Na mesma compilação de Harrison, Wood e Gaiger, Théophile Thoré escreve sobre o Salon de 1861 e Gérôme:

What a decline, from the Greeks of David to the Greeks of Monsieur Gérôme! Give us back David, Hennequin and Lethière! David represented *Leónidas at Thermopylae* with austere conviction; Monsieur Gérôme offers the young ladies of Paris a doll stripped bare before drunken and lubricious old satyrs, who are grimacing as if they were seeing a real naked woman for the very first time.<sup>13</sup>

No essencial, não é tão interessante dilucidar estes argumentos quanto saber deste tipo de conflitualidade intrínseco às vanguardas hoje desaparecidas, dissolvidas na hibridação do fim dos argumentos, dos Manifestos e das extremações. Se a passagem ou a mudança do século XIX para o século XX decorreu entre 1876 (Impressionismo) e 1909 (Futurismo), agora, a mudança do século XX para o século XXI está em processo, ou melhor, está concluída desde a realização da Bienal de Gioni. E ter-se-á iniciado na Documenta de Kassel de 1992, quando o comissário Jan Hoet escreveu no catálogo:

I might, for example, write about beauty: the physical experience of the secret of art. Artists do not investigate the aesthetics of things: they reveal the hidden beauty, the essence, the ecstasy. Material takes on a new intensity that frees it from its physical trammels, transcends it, dissolves it into a new sensory field of reference. It is only by entering a work of art, becoming physically involved with it, that you can find the all-embracing experience that it demands. You have to be *in* the work, inside a wide open space created by the artist.<sup>14</sup>

Mas esta inconsistente abertura ao mito, ao enigma, à loucura, esta rejeição das vanguardas e neovanguardas surge logo na década de 80 (ou finais de 70) quando Achille Bonito Oliva publicou o seu (com os seus artistas italianos em primeiro lugar) *Transavant-garde*

*International*,<sup>15</sup> onde os alvos eram a crítica e o pensamento, no fundo todo o século XX até finais da década de 70: em primeiro lugar, Kant; depois, Greenberg, Dada, Duchamp, toda e qualquer noção de forma e conceito (e toda a arte conceptual — performativa, linguística, sensorial —, evidentemente).

O que defendia Oliva para a pintura? Que a década de 60 fora a da realidade e da sociologia, e logo a de 80 teria de ser a da “representação”. Que, do mesmo modo que Heidegger teorizava a metafísica como ocultação da facticidade do ser (Oliva não o citava, claro, mas o paralelo é pertinente), a política das e nas décadas de 60 e 70 teria ocultado a arte, entidade a redescobrir sepultada numa poeira incongruente de trabalho mnemónico, progressista ou somente histórico. Que o critério do valor era a individualização, ainda que aparentemente presentificada em coisas/obras menores. O puritanismo e o progresso deveriam dar lugar ao hedonismo.

E na obra, no quadro, na pintura? Enfatizava Oliva ou preconizava uma lógica do fragmento, a crise da composição e o regresso à história, não na forma de equação mnemónica, mas na forma de narrativa. Preconizava a manualidade por oposição à anterior “era do conceito”; o retorno à narrativa e ao decorativismo; uma ironia neutralizadora do sentido; o operático por oposição às metanarrativas políticas e estéticas; por fim, a indiferenciação das questões formais e a própria destituição da categoria de Forma.

Estava, de certo modo, assim aberto um caminho que a última Bienal de Veneza encerraria e Benjamin H. D. Buchloh deste modo caracterizou:

As astutas e ingénuas estratégias de [Massimiliano] Gioni tentam revitalizar o mito da criatividade universal, da loucura individualizada como mercadoria universalmente acessível, num contexto de aceleração tecnológica e pressão económica extrema, anulando todas as construções colectivas e do sujeito. A sua invocação do mito apenas serve o que em arte fracassou e é apenas especulação e espectáculo, instrumentalizando mesmo a arte como investimento ou veículo de lavagem de dinheiro. Deveria chamar à sua exposição não Palácio Enciclopédico, mas antes Entrópico.

Na sua agenda apenas consta a remitologização do artista, misturando exaustão com exotismo, excluindo toda e qualquer tentativa de compreender a arte como processo social, histórico, invenção linguística e campo mnemónico crítico.<sup>16</sup>

Longo texto, aguda perspectiva e radiografia verdadeiramente sintomática de um tempo, concordemos ou não com todos os seus detalhes, emblematizando o fim de um período (a passagem do século XX para o século XXI), após o qual tudo parece ser possível, desde a existência à inexistência da arte.



- 1 Refiro-me a dois pontos: Hal Foster, em *The Return of the Real* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996), estuda a análise crítica aos “aparelhos” das vanguardas em Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1976) e desmistifica a nova mitologia das “diferenças culturais” no seu capítulo 6, “The artist as ethnographer”, pp. 171-203.
- 2 Ver GIONI, Massimiliano Gioni (org. e curadoria) — *Il Palazzo Enciclopedico* (II Vols.). Venezia: Fondazione La Biennale di Venezia, 2013.
- 3 Ver DERRIDA, Jacques — *Fuerza de Ley: El “Fundamento Místico de la Autoridad”* (trad. A. Barberá e P. Peñalver Gómez). Madrid: Tecnos, 1997.
- 4 DERRIDA, Jacques — *Anne Dufourmantelle Invite Jacques Derrida à Répondre: De L’Hôpitalité*. Paris: Calmann-Lévy, 1997, pp. 73, 75.
- 5 Ver POGGIOLI — Renato, *The Theory of Avant-Garde* (trad. Gerald Fitzgerald). Cambridge: Mass.: Belknap Press, 1968.
- 6 *Ibidem*, , p. 10
- 7 Cfr. CAWS, Mary Ann (org.) — *Manifesto: A Century of Isms*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2001.
- 8 MARINETTI, F. T., “Manifesto of Futurism”, em Umbro Apollonio (org. e trad. R. Brain, R. W. Flint, J. C. Higgitt e C. Tisdall), Londres, Tate, p. 21.
- 9 *Ibidem*, p. 22.
- 10 Impressivo e imprescindível é aqui o longo estudo, dando razão a Dali (que afirmava a “arte Pompiere” nunca ter sido bem tratada), de WOLF, Norbert — *The Art of the Salon: The Triumph of 19th-Century Painting*. Munich: Prestel, 2012.
- 11 Ver FILIPOVIC, Elena; VAN HAL, Marieke; ØSTEBØ, Solveig (Orgs.) — *The Biennial Reader*. Bergen: Bergen Kunsthall/Ostfildern, Hatje Cantz, 2010; e VANDERLINDEN, Barbara; FILIPOVIC, Elena (Orgs.) - *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2005.
- 12 HOMER, Winslow — Statement on plein-air Painting. In HARRISON, Charles; WOOD, Paul; GAIGER, Jason (Orgs.) — *Art in Theory: 1815-1900. An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell, 1998, p. 601.
- 13 *Ibidem*, p. 456.
- 14 HOET, Jan Hoet (org., curador) — *Documenta IX*. Ostfildern: Cantz, 1992, p. 17.
- 15 OLIVA, A. Bonito — *Transavant-garde International*. Milão: Giancarlo Politi, 1982.
- 16 BUCHLOH, Benjamin H. D. — The Entropic Encyclopedia. In *Artforum* (52), 1, Setembro, 2013, pp. 311-317.